

El violín en la música de cámara latinoamericana del siglo XX y XXI

Álvaro Javier Molina Bejarano

Trabajo de Grado para Optar el título de Licenciado en Música

Director:

Iryna Litvin

MSc. en música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Bucaramanga

Agradecimientos

A mis padres y a mi familia por su apoyo incondicional.

A mis maestros Janusz Kopytko y Carlos Andrés Corena Perea por sus enseñanzas y su amistad durante los primeros semestres de mi carrera.

A mis maestras Johanna Garcia e Iryna Litvin por su infinita paciencia, apoyo y motivación con el violín.

A mis amigos Gerson Parra, Victor Cediel, Daniel Tarazona, Daniel Ariza y Jonathan Delgado por su apoyo en el proyecto.

Tabla de Contenido

Introducción	10
Descripción	11
1. Justificación	12
2. Objetivos.....	13
2.1. Objetivo general	13
2.2. Objetivos específicos	13
3. Marco teórico	14
3.1. Violín	14
3.1.1. Técnica de golpes de arco.	15
3.1.2. Técnica de mano izquierda.....	15
3.3. Características generales	18
3.2. Música de cámara	19
3.2.1. Algunas combinaciones o formatos en la música de cámara.	20
4. Marco histórico	23
4.1. Rol del violín y sus características en la música de cámara.....	23
4.2. La música académica en Latinoamérica	30
5. Sonata-fantasia no. 1 para violín y piano (1912) de Heitor Villa-lobos.....	33
6. Piezas colombianas para violín y cello Op. 78 (1978) de Blas Emilio Atehortúa	42
6.1. Bambuco	44

6.2. Pasillo-canción	47
6.3. Currulao.....	49
7. Despasillo por favor para violín y guitarra (2005) de Luis Carlos Saboya	51
8. Pequeño cuarteto, para cuarteto de cuerdas (1896) de Andrés Delgado Pardo	55
8.1. Primer movimiento	55
8.2. Segundo movimiento	59
8.3. Tercer movimiento.....	61
8.4. Cuarto movimiento	66
9. Libertango, para cuarteto de cuerdas de Astor Piazzolla (Arr. R. Sokruta)	70
10. Conclusiones	74
11. Bibliografía	75

Lista de Figuras

Figura 1. Introducción (Sonata Fantasía).....	34
Figura 2.Primer cambio de tempo (Sonata Fantasía)	35
Figura 3.Efectos en seisillos (Sonata Fantasía).....	35
Figura 4.Secuencia armónica en dobles cuerdas (Sonata Fantasía)	36
Figura 5.Cadencia de la exposición (Sonata Fantasía).....	37
Figura 6.Tema B en armónicos (Sonata Fantasía)	37
Figura 7. Desarrollo del tema B (Sonata Fantasía)	38
Figura 8.Cambio de carácter (Sonata Fantasía)	38
Figura 9.Re exposición del tema A (Sonata Fantasía).....	39
Figura 10.Clímax y puente de la re exposición (Sonata Fantasía)	40
Figura 11.Cambio de tempo e inicio de la sección final (Sonata Fantasía).....	40
Figura 12. Escalas y descenso hacia la cadencia (Sonata Fantasía).....	41
Figura 13. Coda (Sonata Fantasía)	42
Figura 14.Motivo ritmico del violín (Bambuco).....	45
Figura 15. Motivo ritmico del cello (Bambuco)	45
Figura 16.Motivo ritmico-melódico del violín (Bambuco)	45
Figura 17.Secuencia homofónica hacia la repetición-cambio de sección (Bambuco)	46
Figura 18. Coda (Bambuco).....	46
Figura 19. Melodía inicial del violín (Pasillo-Canción).....	47
Figura 20. Contramelodía del cello (Pasillo-Canción)	48

Figura 21. Desarrollo de la melodía inicial del violín (Pasillo-Canción)	48
Figura 22. Melodía del violín en la 2da sección (Pasillo-Canción)	49
Figura 23. Melodía inicial, tema contrastante y soldadura(Currulao).....	50
Figura 24. Melodía inicial con efecto sul ponticello (Currulao).....	50
Figura 25. Acompañamiento del violín en pizzicato (Currulao).....	51
Figura 26. Coda (Currulao).....	51
Figura 27. Melodía y acompañamiento (Despasillo por favor)	52
Figura 28. Adornos y apoyaturas (Despasillo por favor)	53
Figura 29. Sección B y cambio de métrica (Despasillo Por favor)	54
Figura 30. Coda (Despasillo por favor)	54
Figura 31. Tema inicial(1er mov. Pequeño Cuarteto)	56
Figura 32. Replica del tema en distintas voces (1er mov. Pequeño Cuarteto).....	56
Figura 33. Repetición del tema en Fa mayor (1er mov. Pequeño Cuarteto).....	57
Figura 34. Motivo del violín y secuencia cromática (1er mov. Pequeño Cuarteto).....	58
Figura 35. Re exposición y coda en la voz del primer violín (1er mov. Pequeño Cuarteto)	58
Figura 36. Solo en la voz del cello (2do mov. Pequeño Cuarteto).....	59
Figura 37. Ejecución del solo en la voz de la viola (2do mov. Pequeño Cuarteto).....	59
Figura 38. Sección “coral” del compás 26 (2do mov. Pequeño Cuarteto)	60
Figura 39. Ejecución del solo en la voz del violín (2do mov. Pequeño Cuarteto).....	60
Figura 40. Sección final del segundo movimiento (2do mov. Pequeño Cuarteto).....	61
Figura 41. Tema A (3er mov. Pequeño Cuarteto)	62
Figura 42. Contraste del tema en la exposición (3er mov. Pequeño Cuarteto).....	62
Figura 43. Acordes en spiccato (3er mov. Pequeño Cuarteto).....	63

Figura 44. Combinación de los motivos de la exposición (3er mov. Pequeño Cuarteto).....	63
Figura 45. Tema B (3er mov. Pequeño Cuarteto)	64
Figura 46. Secuencia en rallentando hacia el tema B en el cello (3er mov. Pequeño Cuarteto)	64
Figura 47. Re exposición del tema A (3er mov. Pequeño Cuarteto).....	65
Figura 48. Coda (3er mov. Pequeño Cuarteto)	65
Figura 49. Introducción y tema (4to mov. Pequeño Cuarteto).....	66
Figura 50. Motivo sincopado en el acompañamiento (4to mov. Pequeño Cuarteto)	67
Figura 51. Rol de acompañamiento del primer violín (4to mov. Pequeño Cuarteto)	67
Figura 52. Melodía sobre un acompañamiento en contrapunto (4to mov. Pequeño Cuarteto).	68
Figura 53. Motivo en la voz del cello (4to mov. Pequeño Cuarteto)	68
Figura 54. Re exposición (4to mov. Pequeño Cuarteto).....	69
Figura 55. Variaciones en los motivos de la re exposición (4to mov. Pequeño Cuarteto)	69
Figura 56. Coda (4to mov. Pequeño Cuarteto)	70
Figura 57. Motivo de la introducción en la voz del primer violín (Libertango)	71
Figura 58. Melodía en la voz del segundo violín (Libertango).....	72
Figura 59. Sección de puente (Libertango).....	72
Figura 60. Escritura de la chicharra en la voz del primer violín (Libertango).....	73
Figura 61. Solo del segundo violín y coda del compás 86 (Libertango)	73

Resumen

Título: El violín en la música de cámara latinoamericana del siglo xx y xxi*

Autor: Álvaro Javier Molina Bejarano**

Palabras clave: violín, música de cámara, música latinoamericana, ensamble, interpretación

Descripción:

Desde su primera aparición en el Renacimiento, el violín se ha venido convirtiendo en uno de los instrumentos más populares de la música. Esto es evidenciable en la vastedad del repertorio para violín existente actualmente y en la presencia de este instrumento en el repertorio universal y los géneros musicales de muchos países alrededor del mundo.

Este fenómeno no sería la excepción en la música latinoamericana, que recibiría la influencia de la música europea durante la colonización y se establecería posteriormente, entre otras cosas, el sistema tonal de la música occidental y con ella la instrumentación que hasta el momento se desarrolló en el viejo continente. No obstante, compositores latinoamericanos del siglo XX como Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos y Blas Emilio Atehortúa, entre otros, procuraron desarrollar e incorporar elementos musicales nuevos a sus obras, algunos incluso característicos de la música de su país, generando nuevos estilos, elementos interpretativos y tímbricos.

El presente proyecto cuenta con 5 obras de creación latinoamericana de los siglos XX y XXI de compositores de distintos países, en las que es posible reconocer en mayor o menor medida diversos elementos compositivos de distintas corrientes, estilos, e incluso de la música autóctona de algunos países. Estos serán necesarios para desarrollar una interpretación acorde a la exigencia de la música según sus características, y presentar posteriormente un recital con las obras seleccionadas.

*Proyecto de grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Directora: Iryna Litvin. MSc. En Música .

Abstract

Title: The violin in the latin american chamber music of the xx and xxi century*

Author: Álvaro Javier Molina Bejarano**

Key words: violin, chamber music, latin american music, ensemble, interpretation

Description:

Since its first appearance in the Renaissance, the violin has become one of the most popular instruments in music. This is evident in the vastness of the violin repertoire that currently exists and in the presence of this instrument in the universal repertoire and musical genres in many countries around the world.

This phenomenon would not be the exception in Latin American music, which would receive the influence of European music during the colonization and would later establish, among other things, the tonal system of western music and with it the instrumentation that until now developed in the old continent. However, 20th century Latin American composers such as Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos and Blas Emilio Atehortúa, among others, tried to develop and incorporate new musical elements into their works, some even characteristic of the music of their country, generating new styles, elements interpretive and timbral.

This project has 5 works of Latin American creation of the 20th and 21st centuries by composers from different countries, in which it is possible to recognize to a greater or lesser extent various compositional elements of different currents, styles, and even the indigenous music of some countries. These will be necessary to develop an interpretation according to the demands of the music according to its characteristics, and then present a recital with the selected works.

*Bachelor Thesis

**Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Directora: Iryna Litvin. MSc. In music.

Introducción

Esta parte del proyecto presenta una contextualización de la técnica del violín y el desarrollo histórico de sus características en la música de cámara hasta su llegada a la música latinoamericana, y posteriormente el desarrollo de los análisis de las 5 obras seleccionadas a partir de estas conclusiones.

La selección del repertorio trata de abarcar la diversidad de lenguajes de compositores latinoamericanos en varios formatos de cámara que incluyesen al violín como parte fundamental del ensamble y en el que se pudieran aprovechar sus posibilidades técnicas y tímbricas.

Descripción

El violín es un instrumento que ofrece una amplia gama de recursos técnicos y tímbricos. Estos son el resultado de un desarrollo que se fue dando en la medida que los compositores, asesorados muchas veces por los virtuosos de la época, fueron disponiendo cada vez de más recursos para poder cumplir las exigencias de los nuevos estilos y lenguajes armónicos, como fue el caso del Romanticismo en la música. De la misma manera, ha sido un instrumento muy usado en la música de cámara por su timbre homogéneo y su rango dinámico, lo cual permite que empaste bastante bien con casi cualquier instrumento.

Esta evolución continuó en la historia hacia el continente americano durante los siglos XIX y XX, cuando las colonias empezaban a disolverse y comenzaron a establecerse las repúblicas. Dentro de estas nuevas constituciones, se erigieron los primeros conservatorios e institutos de música en el continente con profesores que llegaban de Europa. A su vez, quienes pudieron dedicarse a la música viajaban constantemente al viejo continente y posteriormente a Norteamérica para continuar sus estudios y generar relaciones con otros compositores de la época, como el caso de Alberto Ginastera y el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) adscrito al instituto Torcuato di Tella en Argentina, en el que contó con músicos como Iannis Xenakis, Luigi Nono o Aaron Copland.

Las necesidades artísticas de los compositores de cada época se vieron reflejadas en obras que fueron exigiendo cada vez más tanto a instrumentista como al instrumento, cuya labor interpretativa debía refinarse a medida que aparecían nuevos lenguajes y conceptos musicales a la par de instrumentos cada vez más perfectos y versátiles, como es el caso específico del violín. En Latinoamérica no sería la excepción, pues es una región que ostenta una vasta producción de

música erudita muy particular con influencia evidente de la tradición musical europea. Esto se traduce en compositores con catálogos extensos y diversos, con muchas obras en la categoría de música de cámara. Algunas de las formaciones más comunes de la música de cámara que se originaron en Europa, como el cuarteto de cuerdas o solista y piano acompañante siguieron usándose con frecuencia.

Justificación

El conocimiento y la aplicación del repertorio musical latinoamericano como complemento a la propuesta de música europea de los programas académicos de instituciones de educación superior puede proporcionar al estudiante de música diversas herramientas para comprender estilos compositivos y sus recursos más característicos, ampliando el espectro de su formación como profesional. Sumado a esto, la práctica de la música de cámara es indispensable en el proceso de formación de un músico, debido a que desarrolla habilidades que le permiten afrontar con mayor solidez y eficacia las distintas exigencias técnicas e interpretativas del repertorio de su instrumento.

El proyecto va dirigido al público en general, invitando tanto a estudiantes y profesores de música, interesados a involucrarse en el estudio, la práctica y la conservación del repertorio latinoamericano, así como personas ajenas al ámbito académico, pensando en la importancia de que esta música pueda empezar a ser reconocida a niveles más generales.

Objetivos

2.1. Objetivo general

Interpretar 5 obras del repertorio latinoamericano para violín de compositores del siglo XX y XXI para diversos formatos en música de cámara.

2.2. Objetivos específicos

1. Determinar el proceso de estudio de las obras a ejecutar mediante el análisis estilístico, técnico e interpretativo.
2. Reconocer el papel del violín en cada una de las obras y formatos dispuestos en el proyecto.
3. Presentar el repertorio seleccionado por medio de un recital.

Marco teórico

3.1. Violín

El violín es uno de los instrumentos musicales más populares en la actualidad. Antes de la construcción del primer modelo de este instrumento por el luthier Andrea Amati alrededor del año 1555 en Italia, figuraban instrumentos como el rebec, la *lira da braccio* y la *viola da braccio* (predecesores del violín según el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Desde entonces, ha sufrido numerosas transformaciones tanto en las medidas de fabricación como en los materiales utilizados, agregando también piezas como la mentonera y accesorios como la almohadilla u hombrera, que determinaron la evolución del violín como lo conocemos actualmente; los cambios más destacables del violín desde su primer modelo son:

- Reemplazo del modelo tradicional de arco por Francis Tourte, que permitía realizar más presión contra las cuerdas, generando distintos timbres y mayor potencia de sonido. El arco original combaba la vara hacia afuera; esto sumado al grosor de las cuerdas de tripa obligaba al ejecutante a tener que pasar el arco con rapidez para que estas vibraran.
- Adición de la barbada o mentonera por el violinista Louis Spohr alrededor de 1820, la cual permite un sostén cómodo del violín entre el mentón y la clavícula, además de facilitar el cambio de posición de la mano izquierda sobre el diapasón.
- Con la llegada de la revolución industrial se comenzaron a fabricar cuerdas metálicas en reemplazo de las tradicionales hechas con intestinos de oveja. Aumenta la potencia del instrumento en detrimento de la calidez de su timbre.

La versatilidad del violín se puede evidenciar en el amplio abanico de posibilidades técnicas y tímbricas del que dispone, siendo de los instrumentos musicales con mayor número de

articulaciones. Estas se conocen en la cuerda frotada como golpes de arco y se agrupan (según el carácter de la sonoridad) en articulaciones continuas (ej., *legato*) e interrumpidas (ej., *staccato*). (Stetsenko, 1982)

Dentro del proyecto, se abarcan los siguientes conceptos:

3.1.1. Técnica de golpes de arco.

- **Detaché:** palabra en francés que significa “separado”, refiriéndose con ello al carácter de la ejecución mas no de la sonoridad. Consiste en ejecutar un sonido por cada movimiento de arco, procurando que cada cambio de arcada sea casi imperceptible y se logre unión entre los sonidos ejecutados.
- **Legato:** palabra en italiano que significa “ligado”. Consiste en un movimiento continuo del arco en el que se ejecutan 2 o más sonidos.
- **Martelé:** palabra en francés que significa “martillado”. Consiste en un ataque fuerte y velocidad rápida del arco, finalizando en una parada precisa sobre la cuerda.
- **Staccato:** palabra en italiano que significa “interrumpido” o “separado”. Su ejecución es similar a la de *martelé* (golpe acentuado al principio y suavizado al final), y suele encontrarse en pasajes con rangos dinámicos en *piano* y *mezzoforte*.
- **Spiccato:** palabra en italiano que significa “discontinuo” o “claro”. Consiste en un golpe de arco a salto que se ejecuta en un tiempo relativamente tranquilo.

3.1.2. Técnica de mano izquierda.

3.1.2.1. Adornos. Consisten en sonidos adicionales que se adhieren a la nota principal, representados por medio de signos o notas pequeñas puestas antes, sobre o después de la nota principal. Los siguientes son algunos tipos de adornos:

- *Apoyatura*: En la partitura es representada por medio de una o varias notas de menor tamaño a la principal, que es de tamaño normal. Existen 3 tipos: apoyatura breve o *acciaccatura*, apoyatura larga y apoyatura doble.
- *Mordente*: Ejecución rápida y alternada de la nota principal con la nota superior o inferior diatónicas. Se representa por medio de un signo o notas en forma de apoyatura y se ejecuta con el valor de tiempo de la nota principal.
- *Trino*: Ejecución rápida alternada entre la nota principal y superior diatónica. Existen 3 tipos de trinos: corto, largo y doble.

3.1.2.2. Dobles cuerdas. Es la técnica de ejecución de 2 sonidos a la vez en cuerdas contiguas. Los intervalos más comunes encontrados en dobles cuerdas son: intervalos de 3ra, 5ta, 6ta y 8va. También es posible encontrar intervalos de 10ma, 4ta, 7ma, 2da o unísonos, pero son menos comunes. Las dobles cuerdas pueden tocarse de diferentes maneras dependiendo de la intensidad de cada voz: si ambas requieren la misma intensidad o si una voz es melodía y la otra un fondo armónico.

3.1.2.3. Acordes. Los acordes en el violín se encuentran de 3 o 4 sonidos, y se ejecutan de diferente forma según el carácter o el estilo. Se dividen en acordes enteros, que suelen aparecer dentro de una secuencia melódico-armónica (todas las voces son importantes) y subdivididos (como resultado, se resalta la voz melódica).

3.1.2.4. Los armónicos. Son sonidos con un timbre especial y agudo que se producen con el paso normal del arco y un leve toque de los dedos en puntos específicos de la cuerda. Se encuentran en forma de armónicos naturales, artificiales y dobles.

- *Armónicos naturales:* Son ejecutados en la cuerda en los puntos correspondientes a los nudos de los tonos parciales, creando con respecto a la afinación de la cuerda intervalos de 4ta, 5ta, 8va, 3ra, entre otros.
- *Armónicos artificiales:* Son armónicos producidos por la presión fija del primer dedo en cualquier punto del diapasón y un toque suave de otro dedo dependiendo del intervalo que se quiera producir. En la cuerda *mi* del violín solo son prácticos hasta la tercera o cuarta posición. El intervalo más común en los armónicos artificiales es el de 4ta.
- *Armónicos dobles:* Ejecución de armónicos en dobles cuerdas que resultan de la combinación de los armónicos naturales y artificiales a elección del intérprete. Son posibles 3 combinaciones de armónicos: ambos sonidos con armónicos naturales, uno con armónico artificial y el otro con natural y ambos sonidos con armónicos artificiales.

3.1.2.5. Vibrato. El vibrato en el violín es producido por efecto de las oscilaciones del dedo que pisa la cuerda. Al mover el dedo desde el punto principal hacia cada lado se está realizando una elevación-disminución periódica de la altura del sonido. Estas oscilaciones dan resultado a una variación de la fuerza y el timbre del sonido en pequeñas cantidades, y son percibidas por el oído como un solo sonido, aunque no es recomendable que estas sobrepasen los límites de determinada altura ($\frac{1}{8}$ de tono aprox.). Los cambios del timbre durante el vibrato se deben a que el dedo está pisando la cuerda con variaciones en la fuerza de presión y con distintos puntos

de la yema, esta acción libera constantemente armónicos que influyen en la sonoridad y en la percepción acústica de la misma.

Dependiendo de los elementos motrices involucrados, se puede hablar de vibrato de brazo, de muñeca o digital, cuya diferencia radica en la articulación del brazo izquierdo que se usa para generar el movimiento y la amplitud del mismo. Sin embargo, estos movimientos no se pueden concebir por sí solos puesto que en cada tipo de vibrato se suelen involucrar las demás articulaciones naturalmente.

Al hablarse del vibrato como método interpretativo, deben tenerse en cuenta 2 factores: la amplitud (distancia del movimiento) y la velocidad (frecuencia del movimiento). La velocidad de vibrato es inversamente proporcional a su amplitud, y siempre serán condicionadas por 2 factores de la frase musical: la dinámica y el registro.

Los diferentes periodos en la historia de la música guardan estrecha relación con el uso del vibrato, correspondiendo básicamente a necesidades artísticas. Por ejemplo, es usual encontrar textos de la época barroca indicando que el vibrato debe usarse ocasionalmente a manera de adorno (como el trino o el mordente), evitando su uso continuo, mientras que durante el Romanticismo se hizo convencional su uso prolongado, respondiendo también a la necesidad de potenciar el sonido en las salas de concierto y de estar al nivel de grandes sonoridades de instrumentos como el pianoforte cuando se tocaba en ensamble.

3.3. Características generales

Adler (2006, p.7) delimita otras características y posibilidades del violín en su tratado de orquestación, refiriéndose a toda la cuerda frotada pero pudiéndose aplicar esta descripción a casi todos los instrumentos de esta familia por igual.

- Homogeneidad del color tímbrico en todo su registro, con ligeras variaciones en sus diferentes registros.
- Amplio registro dinámico, del *pianissimo* casi inaudible al *fortissimo* más sonoro.
- Riqueza tímbrica, con una sensación particularmente cálida que se presta a la interpretación de pasajes expresivos.
- Variedad en la producción de sonido (con el arco sobre las cuerdas, *pizzicato*, con el arco detrás del puente, digitación sin arco ni *pizzicato*).
- Posibilidad de configuraciones cordales (*scordatura*).
- Efectos especiales (armónicos, golpes con el leño del arco sobre las cuerdas).
- Capacidad para producir sonido continuamente sin verse obstaculizado por la necesidad del intérprete de respirar (a diferencia de los instrumentos de viento).

3.2. Música de cámara

La música de cámara se identifica como “aquella música, sin contenido extra-musical concebida para un conjunto reducido de instrumentos (menos de nueve) y que posee un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos (Salas Merino, 2005, p. 13). Este concepto puede aplicarse estrictamente a partir de ciertas combinaciones de instrumentos que comenzaron a presentarse en el Clasicismo, con la excepción de algunas piezas vocales como los madrigales del siglo XVI.

Dichas combinaciones pueden agruparse “entre aquellas en las que, únicamente están involucradas los instrumentos de cuerda, las que se combinan con el piano y las combinaciones con los instrumentos de viento” (Salas Merino, 2005, p. 57). Es menester mencionar que las combinaciones instrumentales posibles son casi innumerables, de las cuales destacan unas

cuantas que históricamente delimitaron características de lo que sería la música camerística y su definición hasta nuestros días: cuarteto de cuerdas, octeto de cuerdas, quinteto de maderas, quinteto de piano, quinteto de cuerdas, entre otros.

Todas las partes instrumentales de una obra de cámara poseen el mismo grado de responsabilidad y protagonismo, pero guardando cada uno su propio carácter o identidad. A Joseph Haydn (llamado “el padre del cuarteto de cuerdas”, el cual es el formato más representativo de la música de cámara) es a quien se le atribuye el asentamiento de las características que predominaron en el género desde mediados del siglo XVII hasta inicios del siglo XX.

3.2.1. Algunas combinaciones o formatos en la música de cámara.

3.2.1.1. Cuarteto de cuerdas. Conformado por 2 violines (violín 1ro y 2do), una viola y un violonchelo, constituyen la conformación más representativa y popular de la música de cámara. Franz Joseph Haydn (1732-1809) es considerado el padre del cuarteto de cuerdas al establecer los parámetros y la forma de composición que predominaron en el por muchos años. Algunos contemporáneos suyos como Luigi Boccherini (1743-1805) o Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) también fueron pioneros en componer para este formato.

Su estructura compositiva es similar a la de la sinfonía, con 4 movimientos de forma y carácter claramente diferenciados entre sí:

- El primer movimiento se escribe en forma sonata, cuya estructura se basa en una introducción (usualmente en tempo lento, esta sección puede no estar presente), un tema A en la tonalidad principal y un tema B en su quinta o una tonalidad cercana, un desarrollo, re exposición y una coda (que puede existir o no). Se ejecuta en tempos rápidos (usualmente con indicaciones de *allegro*).

- El segundo movimiento normalmente contrasta con el primero: al tener un papel de centro lírico en la totalidad de la obra adquiere un carácter más meditativo en el que se demuestran las cualidades cantables de los instrumentos. No obstante, formas como la sonata o el tema con variaciones en tempos relativamente más rápidos también puedan presentarse en este movimiento.
- El tercer movimiento suele mostrar un carácter de danza, al hacerse en forma de minueto (danza tradicional francesa) que incluye una sección de trío (sección intermedia cuyo nombre proviene de la costumbre de que fuese ejecutada por 3 instrumentistas). A partir del romanticismo, empiezan a ser también comunes los *scherzos*.
- El cuarto movimiento se ejecuta en tempos muy rápidos (*presto*), y se concibe usualmente en forma rondó o sonata.

3.2.1.2. Dúo o dueto. Término italiano que se utiliza para designar o clasificar cualquier combinación instrumental o vocal en la que participen 2 instrumentistas. No todas las obras de este tipo de formato incluyen la especificación de *dueto* en la titulación, puesto que es posible deducir la conformación por el género. Por ejemplo, en las sonatas para violín y piano puede hacerse mención del piano o de igual manera omitirse, pues el piano es por convención el instrumento que siempre se usa en este género para el acompañamiento.

Algunas conformaciones instrumentales de este tipo:

- Violín y piano (ej.: Ludwig van Beethoven, sonatas para violín)
- Violín y violonchelo (ej.: Maurice Ravel, sonata para violín y violonchelo)
- 2 violines (ej.: Louis Spohr, Duo concertante para 2 violines)
- Violín y viola (ej.: Franz Joseph Haydn, 6 dúos para violín y viola)

- Violín y guitarra (ej.: Niccoló Paganini, 6 sonatas op. 2 para violín y guitarra)

3.2.1.3. *Ensamble.* En el ámbito musical se trata de la unión coherente de varias partes instrumentales que forman la totalidad de una pieza musical. La palabra ensamble proviene de la ópera, de la expresión francesa *morceau d'ensemble* la cual se hizo recurrente para describir a un grupo donde todos tocan o cantan.

La música es entendida como una forma de lenguaje, es decir, un canal por el cual es posible comunicar ideas. Por tanto, se podría asumir que la música es discursiva, pues pretende transmitir un mensaje. El discurso es, según la RAE, “la facultad racional con que se infieren unas cosas de otras”, es decir, el juicio o conclusión que puede elucubrar un individuo acerca de las palabras de otro.

Es posible entenderse entonces el discurso como un diálogo. Todo discurso es siempre un diálogo, no existe un discurso solitario. En este orden de ideas, se entiende el ensamble musical como un diálogo que se construye entre varias partes (instrumentistas) para finalmente ofrecer un discurso (pieza musical).

3.2.1.4. *Interpretación musical.* Hablar de interpretación musical remite a un proceso afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos, que consiste en la decodificación de un texto musical para hacerlo audible en uno o varios instrumentos musicales.

Interpretar suele convertirse en un arte complejo que agrupa varios tipos de dificultades. El intérprete debe encontrarse en plena capacidad de entender el lenguaje musical en todas sus características (pulso, altura, duración, intensidad, timbre, entre otros), llevados a cabo en el instrumento musical.

La interpretación debe estar impregnada de un conocimiento acabado de la composición en su estructura, lo que permite al músico plasmarle vida a las notas musicales escritas, que siempre van mucho más allá de lo meramente textual. Así, una simple frase musical requiere del estudiante conocimientos muy precisos de los entornos históricos, del estilo de cada época y cada región o país, así como de otros aspectos relevantes para la comprensión de la música en su estado más auténtico. También es necesario en la mayoría de casos comprender textos asociados a la música, lo que implica tener una gran apertura a otras áreas del conocimiento. (Orlandini, 2012).

Marco histórico

4.1. Rol del violín y sus características en la música de cámara

La inclusión del violín en música instrumental seria se da por primera vez en el Barroco con la ópera *La fábula de Orfeo* de Claudio Monteverdi, en 1607. Monteverdi otorga al violín en la orquesta un papel dinámico y elaborado con líneas melódicas independientes, en contraposición de su función típica en el Renacimiento de doblar la melodía de la parte de la voz (papel designado generalmente para la mayoría de instrumentos de registro agudo). El violín comienza a ganar popularidad hasta el punto de ser incluido en los grupos de las casas de los nobles, pues generalmente era un instrumento asociado a los gitanos o a los pastores en los bailes, con un estilo más parecido al de una mandolina.

Con la aparición de Arcangelo Corelli en la escena musical (1653-1713), se popularizan 2 formas musicales que Biagio Marini y Giovanni Battista Fontana (ambos violinistas y compositores) ya habían cultivado alrededor de 1630, y en las cuales el violín adquiere

protagonismo: la *sonata da camera* (sonata de cámara) y la *sonata da chiesa* (sonata de iglesia), estas consistían en una *suite* que intercalaba movimientos rápidos y lentos con danzas (las danzas fueron omitidas en la *sonata da chiesa*). Corelli fue un violinista consumado, y casi todas sus composiciones fueron enteramente dedicadas a la cuerda y principalmente al violín. Se encuentran entonces en su obra:

- Sonatas en trío, consistían en 2 voces en contrapunto ejecutadas por 2 violines y el bajo continuo realizado por el violonchelo. En ocasiones, el bajo continuo podían realizarlo hasta 3 instrumentos: el cello tocando la línea de bajo y el clavecín y el laúd acompañando sobre la armonía.
- Sonatas para violín con acompañamiento del clavecín y el violonchelo.
- 12 *concerti grossi* (8 de ellos considerados *sonatas da chiesa*). En estos últimos se emplearon términos para diferenciar grupos instrumentales dentro de la orquesta, divididos en el *concertino* (1 violín de cada sección y un violonchelo) y el *ripieno* (resto de la orquesta). En este tipo de composiciones el *concertino* adquiere carácter de solista.

La obra de Corelli sentó un precedente de la conformación de los ensambles instrumentales. “Algunos analistas consideran a la *sonata da camera* y la *sonata da chiesa* como el origen de los ensambles instrumentales clásicos¹” (Ulrich, 1966 p. 12). Esta conformación del barroco, que después se conocería como *Tríosónata* se popularizó en gran parte de Europa y muchos compositores de la época crearon música para este tipo de ensamble: Tomaso Albinoni, Dieterich Buxtehude, Johann Sebastian Bach, Francois Couperin, George Frideric Handel, Pietro Locatelli, Henry Purcell, Antonio Vivaldi, entre otros. Algunos compositores variaron ligeramente la organología, sustituyendo los violines por flautas y oboes ocasionalmente.

Sin embargo, el uso del violín en el género no era obligatorio sino consecuencia del antecedente de Corelli en el mismo, ya que estas composiciones consistían en líneas melódicas interdependientes que se regían por las reglas o principios del contrapunto y no exigían características o técnicas especiales que solo el violín pudiese ofrecer. Los ensambles podrían entonces realizarse con instrumentos de registro similar e incluso ejecutarse por un solo instrumento, como los *triosonata* para órgano de Johann Sebastian Bach. Durante la transición al Clasicismo, los compositores comenzaron a decantarse por un estilo más ligero con líneas melódicas y bajos claramente definidos, abandonando de cierta manera la complejidad del tejido contrapuntístico del Barroco.

Por otro lado, fue muy común durante la época que los violinistas comenzaran a involucrar y a experimentar en sus obras toda clase de elementos técnicos del violín como recurso artístico:

- Giuseppe Tartini (1692-1770) en su Sonata en Sol menor para violín y bajo continuo conocida como el Trino del Diablo, incluye el trino como elemento principal del discurso musical.
- Carlo Farina (1600-1639) introdujo efectos como *col legno* y sul *ponticello* en su *Capriccio Stravagante* para cuerdas y bajo continuo. El violín y las otras cuerdas debían imitar sonidos variados por medio de dichos efectos.
- Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) experimentó con *scordatura* en sus 16 Sonatas del Santo Rosario para violín y bajo continuo (con una configuración cordal distinta en cada sonata). Estas afinaciones permitían al violinista alcanzar intervalos amplios y acordes con mayor facilidad que la configuración normal.

- Biagio Marini (1594-1663) innovó con el *performance* de su Sonata *Ecco* para 3 violines y bajo continuo en la cual 2 de los violines tocaban fuera de escena, produciendo una especie de ilusión acústica.
- Jean Marie Leclair (1697-1764) compone sonatas para 2 violines en las que explora técnicas como dobles cuerdas o *arpeggio battuto*, agregando además, indicaciones de golpes de arco escritas en la partitura como *staccato* y adornos representados con los signos de apoyatura o mordente que en el Barroco solían ser improvisados y no se anotaban en la partitura.

Muchas composiciones de este estilo cayeron en el olvido debido a que predominaron las escuelas de violín que enfocaron la técnica a la consecución de un sonido estéticamente bello, sin modelos sonoros más allá de la voz humana. Silvela (2003) clasifica a los violinistas de la época en 2 grupos:

Siendo el violín un recién llegado a las cortes, era natural que todos los músicos de las más variadas especies hicieran experimentos con él para extraerle todas sus posibilidades. [...] Por otro lado, estaban también los puristas que se preocupaban solamente por obtener del violín todos sus recursos musicales y expresivos. Conforman dos escuelas diferentes y contrapuestas: 1. La primera lo sometía a todo tipo de pirotecnias y malabarismos, por lo que les denominaremos *malabaristas*. 2. A la segunda la llamaremos *musical*. (p.42)

Todos los compositores considerados malabaristas escribieron obras que se pueden clasificar en la categoría de música de cámara. Sin embargo, la usanza de los instrumentos en estas composiciones se limitaba a proezas técnicas e imitación de otros timbres o sonidos. Este tipo de escritura no apoyó la construcción de un discurso musical que desarrollara tanto las características

propias del violín como el componente dialógico de la música de cámara, por lo que posteriormente no fueron tenidas en cuenta.

El periodo clásico de la música supuso una evolución en el concepto de la música camerística y la confirmación de la creciente popularidad de la familia de instrumentos de cuerda frotada. El formato de cuarteto de cuerda vería la luz de la mano de Luigi Boccherini y Franz Joseph Haydn, siendo Haydn el más exitoso y quien recibiría el distintivo de “padre” del cuarteto.

Los cuartetos de cuerda de Haydn sentaron las bases de la música de cámara, otorgándole a cada instrumento involucrado en la obra un papel único e igual de relevante ante todas las partes. No obstante, se puede evidenciar en sus cuartetos más tempranos la jerarquía casi absoluta del 1er violín, ya que la tesitura que le correspondía lo hacía acreedor de la mayoría de las melodías de registro agudo, incluso limitando a los demás instrumentos casi siempre a una textura de acompañamiento (se puede evidenciar la misma característica en sus tríos para violín, viola y violonchelo). Esto, sumado a la aparición de la figura de *concertino* en la orquesta incluso antes que la del director comienzan a posicionan al violín como el líder natural de los ensambles en los que este era incluido.

Por otro lado, el segundo violín recibía en las composiciones las voces de registro intermedio y construía junto a la viola y el violonchelo, el entramado armónico sobre el cual el primer violín desarrollaba su discurso melódico. Esto no implicaba que la melodía principal no pudiera repartirse o relevarse ocasionalmente por otra de las voces, hecho que dependía principalmente de la pericia compositiva de Haydn. Eventualmente, el refinamiento de su técnica de composición resultó en voces cada vez más interesantes y un contrapunto mucho más elaborado respetando los roles de cada instrumento.

Cabe resaltar que en formatos como el trío de piano (que mantenía la conformación del trío sonata con el violín y el violonchelo), el papel de las cuerdas era relegado a un rol secundario prácticamente de acompañamiento, donde el violín doblaba la melodía soprano y el violonchelo la línea del bajo. Wolfgang Amadeus Mozart aplica este tipo de textura en sus primeras 4 sonatas para violín y piano (en ese entonces, clavecín) alrededor de 1762 a 1764 cuando las compuso. El mismo Mozart daría independencia a las cuerdas en estos formatos desarrollando además cualidades conversacionales, que posteriormente usaría con frecuencia en otras conformaciones de música de cámara (Ludwig van Beethoven haría lo propio con los Tríos para piano, violín y violonchelo de su op. 1).

Mozart fue pionero en componer cuartetos para piano (piano, violín, viola y violonchelo) y el primero en combinar las cuerdas y los vientos en música de cámara en su Trio Kegelstatt (1788) para clarinete, viola, y piano. Debido a lo inusual de la combinación, se publicó como trío de violín, viola y piano, poniendo al clarinete como opcional. Un año después compondría el Quinteto de clarinete “Stadler”, para clarinete y cuarteto de cuerdas, dando lugar a nuevas dificultades relacionadas al ensamble y a la afinación al enfrentar instrumentos con timbres y mecanismos diferentes. La riqueza musical en estas composiciones, sumando además el magistral trabajo en sus cuartetos de cuerda, ampliaron el enfoque artístico de la música de cámara con el violín a la cabeza del ensamble (esto último definido prácticamente por tradición).

De esta manera, para la época del Romanticismo, el rol del violín en los géneros de cámara estaba prácticamente definido, y su evolución dentro de estos géneros se desvía más hacia el desarrollo de las posibilidades técnicas en el lenguaje camerístico. A diferencia del rol de solista o concertista, donde se resaltó en gran parte las dotes virtuosas del intérprete, en música de cámara

(un género íntimo) primaron en el violín otros aspectos interpretativos, más relacionados a la producción sonora y la riqueza de sonido (uso del vibrato, proyección, entre otros).

Paralelo a esto, compositores como Beethoven ponen a prueba el virtuosismo de los músicos en sus obras de cámara, siendo un caso concreto para el violín la Sonata Kreutzer, de notable exigencia técnica para el intérprete (la duración de la sonata supera los 30 minutos). A nivel general, sus sonatas para violín y piano muestran un discurso musical en el que ambos instrumentos se encuentran fuertemente compenetrados, pero el violín ya comienza a disponer de una personalidad y características propias de su técnica y sus posibilidades en dicho discurso.

Además, sus cuartetos representaron una enorme dificultad para el primer y segundo violín y un desafío a nivel de ensamble entre todos los instrumentos, en especial a partir de los 3 cuartetos dedicados a su mecenas Andrei Razumovsky (op. 59). En algunos de ellos, Beethoven utiliza indicaciones nuevas como *sul una corda*, indicando la ejecución de un pasaje de registro extenso sobre una sola cuerda.

Con la llegada de las nuevas corrientes como el nacionalismo o el impresionismo, se comenzaron a implementar en la música recursos sonoros y tímbricos que los compositores incluyeron en sus obras en la medida que permitieran expresar mejor los nuevos conceptos. En el caso concreto del violín, se puede hablar de técnicas como los armónicos (naturales y artificiales), acordes, trémolo, *pizzicato* y sonoridades nuevas basadas en la ejecución en posiciones altas de las distintas cuerdas o ubicación del desplazamiento del arco (*sul tasto* o *sul ponticello*), e incluso el uso de la sordina como elemento tímbrico de contraste. Es menester tener en cuenta la evolución en la construcción y elaboración de algunos elementos del violín como el arco o las cuerdas. Las nuevas exigencias acústicas (la capacidad sonora del violín en las salas de concierto) y técnicas (nuevas articulaciones-golpes de arco, escuelas de violín diversas) fueron factores concebidos

gracias a las contribuciones que se hicieron al instrumento a lo largo de su historia, y muchos compositores dispusieron sus lenguajes musicales sobre estas nuevas posibilidades.

Los ejemplos más destacables se encuentran en la música francesa de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Compositores como Cesar Franck, Vincent d' Indy o Camille Saint-Saens desarrollaron trabajos de cámara como cuartetos, sonatas para violín y tríos para piano que innovaron desde un lenguaje armónico que cada vez más se alejaba de la formalidad. Pero fueron Claude Debussy y Maurice Ravel quienes finalmente introdujeron los más arriesgados artificios técnicos y sonoros para reforzar el discurso artístico de su corriente musical.

El cuarteto de cuerdas de Debussy (1893) presenta particularidades en su 2do movimiento con pasajes enteros basados en el *pizzicato*. Este hecho, en palabras de su biógrafo Edward Lockspeiser, muestra el rechazo del compositor al dictamen tradicional de que los instrumentos de cuerda deben ser predominantemente líricos. Compondría muchos años después su Sonata para violín y piano (1917) el cual sería su último trabajo completado y en donde muestra un lenguaje maduro que combina las capacidades líricas del instrumento con los efectos especiales, llamados posteriormente “técnicas extendidas”. Ravel se inspiraría en estos trabajos para componer su Cuarteto de cuerdas (1903), y mucho después su Sonata no. 2 “Blues” para violín y piano (1927), piezas maestras del repertorio universal de cámara.

4.2. La música académica en Latinoamérica

La música considerada académica en Latinoamérica acarreo un desarrollo un poco diferente a la europea por varias cuestiones históricas. Durante la colonización, las nociones musicales de las culturas prehispánicas en América y los esclavos provenientes de África fueron confrontadas con los sistemas musicales tradicionales europeos durante la época de colonización; fruto de estos

sucesos comienzan a surgir géneros híbridos de ritmos e instrumentación europea, africana e indígena americana. Estos géneros se fueron desarrollando en función de las necesidades sociales de quienes los practicaban, generando una identidad cultural que después se vería reflejada en los ritmos autóctonos.

Además de las nuevas costumbres, la enseñanza de la música de forma académica se instauró desde las instituciones religiosas que se fueron fundando durante la colonia. Algunas de estas instituciones se mantuvieron al servicio del clero incluso hasta después del siglo XX, y eventualmente se transformaron en las primeras academias de música. (Miranda y Tello, 2011).

Alrededor del siglo XVIII cuando las colonias en Latinoamérica comienzan a independizarse, surge una necesidad generalizada de institucionalizar la música; esto con el fin de conservar una identidad musical a la vez que se mantenía una relación con las nuevas corrientes culturales. Miranda y Tello (2011) afirman sobre estos hechos:

De tal suerte, puede realizarse una larga nómina de sociedades filarmónicas, de academias de música que tarde que temprano devinieron en los actuales conservatorios nacionales, y de asociaciones que dieron origen a temporadas de conciertos, orquestas u otras actividades musicales: imprentas, revistas, orfeones, etcétera. Se trata de un conjunto de esfuerzos en los que es evidente que se entendió la música como un poderoso agente de identidad, y es cierto que fue una identidad verdaderamente constructora, en tanto que de todos aquellos impulsos se deriva la vida musical de las distintas naciones. (p.53)

A partir de estos esfuerzos, se comienza a promover la difusión de la música académica. La Academia de Música de Rabaglio instaurada en 1822 en Argentina, es una de las primeras en promover los conciertos sinfónicos y de cámara en el continente, y al igual que en Argentina, se crearon sociedades filarmónicas en casi todos los países de Latinoamérica. Estas se encargaron de

la difusión y el trabajo sobre la música académica; dicha labor derivó también en conformaciones dedicadas exclusivamente a un solo tipo de repertorio, como las sociedades corales e incluso sociedades de cuartetos dedicados a la difusión de la música de cámara.

Para comienzos del siglo XX, la práctica musical en Latinoamérica se fortaleció a tal punto que los viajes a Europa de jóvenes compositores se hicieron frecuentes no solo para ampliar y actualizar su conocimiento sino también para la difusión de sus obras, como es el caso de Heitor Villa-Lobos durante su estancia en París. Su música, al igual que la de compositores como Alberto Williams (Argentina) o Carlos Chávez (México), era una mezcla de la formalidad académica y un nacionalismo fuertemente marcado que buscaba separarse de la tradición europea. Amadeo Roldán, compositor cubano, lo deja por escrito en una carta a Henry Cowell el cual la incluyó en su libro *American composers on American music*. Miranda y Tello (2011) traducen el siguiente fragmento:

[...] conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental digno de ser aceptado universalmente no por el caudal de exotismo que en él pueda haber [...], sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal.(p.149)

No obstante, y como respuesta a la dominancia de la música nacionalista de la primera mitad del siglo XX, una tendencia vanguardista que se mantenía al tanto de las nuevas corrientes estéticas se oponía a sus ideales, alegando que la música nacionalista respaldaba su calidad musical en el hecho de ser nacionalista. Gracias al nacimiento de estas corrientes, donde los compositores

apoyaban ideales al mismo tiempo que pugnaban por una identidad, la música latinoamericana goza de gran diversidad en una producción artística que a día de hoy sigue descubriéndose.

Así, compositores como Astor Piazzolla (centrado en el folklor de su país), Blas Emilio Atehortúa (mantuvo un balance entre lo nacionalista y la vanguardia) o Julián Carrillo (totalmente centrado en la corriente vanguardista) hacen parte de una larga lista de compositores que impulsaron el arte latinoamericano desde diferentes posturas y culturas.

Sonata-fantasia no. 1 para violín y piano (1912) de Heitor Villa-lobos

Heitor Villa-Lobos (Río de Janeiro, 5 de marzo de 1887 – 17 de noviembre de 1959) fue un compositor, chelista y guitarrista brasileño, considerado la figura creativa más importante del arte musical brasileño del siglo XX. Su labor musical fue influenciada en gran medida por el folclore y la música popular brasileña y por elementos estilísticos de la tradición clásica europea.

Su obra incluye óperas, suites orquestales, bailados, música de cámara y canciones, mereciendo destacar su magnífica producción sinfónico coral, los Choros, sus apreciadísimas piezas para guitarra y sus famosas Bachianas Brasileiras. Debido a la enorme popularidad de sus trabajos sinfónicos, parte de su repertorio de cámara se ha mantenido discreto, el cual se encontraba más acorde a la formalidad de la música europea que al estilo propio que lo caracterizaba y que comenzaría a desarrollar posteriormente.

La Sonata-Fantasia “*Désespérance*” (Desesperanza) para violín y piano es la primera de 3 sonatas para este formato que Villa-Lobos compuso entre 1912 y 1920. Es una sonata que, como su nombre lo indica, contiene emociones bruscas, notablemente marcadas en los cambios repentinos de su música. Se constituye en un único movimiento; la manera en la que se desarrollan los temas y las secciones se basan en la estructura de la forma sonata, pero las transiciones suelen presentarse de manera casi rapsódica, dando la sensación de un aire más improvisado. De ahí su denominación “Sonata-Fantasia”. Villa-Lobos omite el uso de armadura debido a que se presentan modulaciones constantemente a lo largo de la obra.

Figura 1. Introducción (Sonata Fantasia)

The image shows a page of musical notation for the introduction of the Sonata-Fantasia "Désespérance" by Villa-Lobos. It is written for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staff, marked "Moderato" with a tempo of 76 = ♩. The Piano part is in the lower staff, also marked "Moderato" with a dynamic of *mf*. The score includes a "rall." (rallentando) marking and a "4° Corde" (sul G) instruction. The Piano part also includes "a Tempo" and "Allargando" markings.

La introducción se presenta en compás de 6/4, con una melodía en arpeggios que inicia en el piano y luego pasa al violín, el cual la recibe con un carácter intenso y expresivo. Además de la dinámica *forte*, aparece la indicación 4° *Corde* (también conocida como *sul G*) la cual implica la ejecución de todo el pasaje sobre la cuerda Sol, antes del cambio de tempo. El piano acompaña con una textura densa y poli rítmica en dinámica *pianissimo* para evitar sobreponerse a la melodía principal. Esta dinámica se mantiene hasta el cambio de tempo, donde el piano toca unos arpeggios que el violín responde con una escala en *crescendo*.

Figura 2. Primer cambio de tempo (Sonata Fantasía)



Luego de una pequeña sección de solo piano, el compás pasa a marcarse a 4/4 y comienza la exposición del tema A que, al igual que en la introducción, el motivo melódico es presentado por el piano y luego recibido por el violín. El tema es totalmente lírico y expresivo con un carácter melancólico, el cual puede ser reforzado en el violín con el uso de *portamento* y un vibrato intenso y amplio. El desarrollo de la melodía se ve intervenido ocasionalmente con arpeggios a manera de efectos y colores armónicos.

Figura 3. Efectos en se



isillos (Sonata
Fantasía)

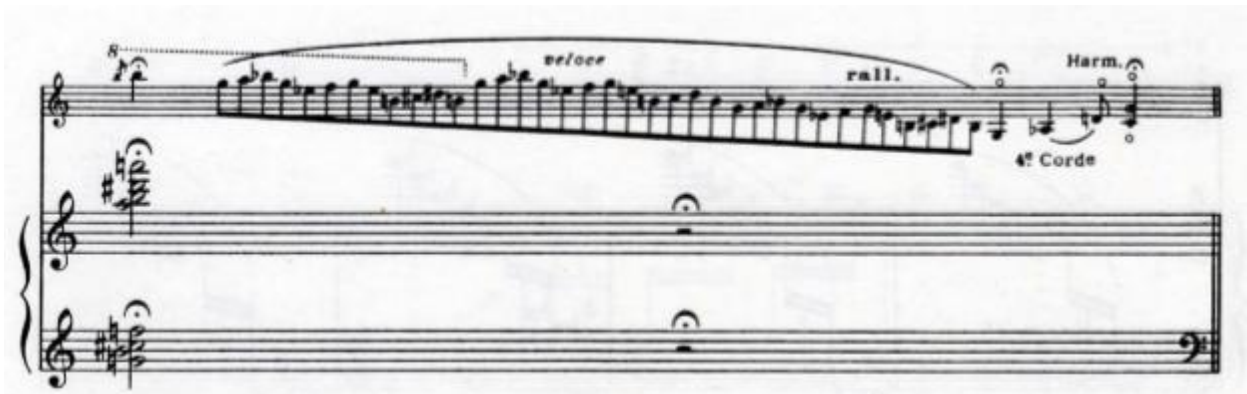
La melodía del violín llega a unos tresillos que la conducen hacia una secuencia armónica en dobles cuerdas. Al resolver la última tensión armónica, el tema vuelve a pasar por el piano.

Figura 4. Secuencia armónica en dobles cuerdas (Sonata Fantasia)

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata Fantasia". It is divided into two systems. The first system features a violin part with a melodic line consisting of several triplet figures, marked with a forte (*ff*) dynamic. The piano accompaniment consists of double strings, also marked with a forte (*ff*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system begins with a *rall.* (rallentando) marking in the violin part, followed by an *Animato* (allegretto) marking. The piano accompaniment in this system is marked *Animato* and *ff*, featuring a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

La secuencia de tresillos y dobles cuerdas vuelve a presentarse para conducir esta vez hacia una pequeña cadencia que finaliza con armónicos dobles y conduce al tema B.

Figura 5. Cadencia de la exposición (Sonata Fantasía)



De nuevo, el piano da inicio a la sección, esta vez con un acompañamiento de acordes en registro agudo, mientras el violín toca el tema con la técnica de armónicos.

Figura 6. Tema B en armónicos (Sonata Fantasía)

Para este pasaje, es práctico utilizar los armónicos artificiales de 4ta. Dada la dificultad de proyección de sonido en esta técnica, es recomendado un paso de arco veloz, más cercano al puente y con presión moderada.

Figura 7. Desarrollo del tema B (Sonata Fantasía)

Al llegar al Andante, se presenta una variación del tema B donde el violín vuelve a la producción natural de sonido y con un carácter *apassionato*, variando las dinámicas en función de resaltar la conducción de las frases. Después de desarrollarse el tema, un compás en *rallentando* da pie a una sección muy agresiva:

Figura 8. Cambio de carácter (Sonata Fantasía)

Esta parte se caracteriza por ser la de mayor exigencia dinámica en el violín, presentando un *fortissimo* en la ejecución de acordes y octavas en registros agudos. Esta dinámica se reiterará en una nueva secuencia de acordes y dobles cuerdas, hasta llegar a otro *rallentando* que marca el cambio hacia la re exposición del tema A.

Figura 9. Re exposición del tema A (Sonata Fantasía)

The image displays a musical score for the re-exposition of Theme A from Sonata Fantasía. The score is written for violin and piano. The top system shows the violin part with a tempo marking of 'a Tempo' and a dynamic marking of 'cresc.'. The piano part is marked 'p a Tempo' and 'mf'. The bottom system shows the violin part with a tempo marking of 'Andantino 108 = ♩' and a dynamic marking of 'pp'. The piano part is marked 'p' and 'dim.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tema es prácticamente igual salvo ligeras variaciones en algunas partes de la melodía. Al llegar de nuevo a la sección de los tresillos, esta se extiende hasta llegar a un clímax en una nota aguda del violín y descender en escalas. Estas desembocan en una sección Andante muy contemplativa, casi *ad libitum*, que hace las veces de puente para la última sección.

Figura 10. Clímax y puente de la re exposición (Sonata Fantasía)

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system shows the violin part with a forte (f) dynamic and a piano part with a piano (p) dynamic. The second system shows the violin part with a piano (p) dynamic and a piano part with a mezzo-piano (mp) dynamic. The tempo is marked 'Andante'.

Se recomienda la ejecución de esta sección Andante sobre la cuerda Sol; esto permite mantener un timbre homogéneo y facilita la ejecución de algunas indicaciones de *glissando* que se van presentando. Luego se encuentran 3 compases en 6/8 con la indicación *animato*, en la que el piano toca una escala que apoya la transición de esta sección de nuevo al Andante, mientras el violín mantiene notas largas.

Figura 11. Cambio de tempo e inicio de la sección final (Sonata Fantasia)

The musical score for Figure 11 consists of two systems. The first system shows the violin part with a piano (p) dynamic and a piano part with a piano (p) dynamic. The second system shows the violin part with a piano (p) dynamic and a piano part with a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Andante'.

La parte final de la pieza inicia de nuevo con el piano en secuencias de tresillos que van generando tensión hasta que el violín se une con escalas ascendentes a gran velocidad. Luego de 2 arpeggios,

toca una escala cromática ascendente para luego descender en arpeggios de Sol mayor y llegar a la cadencia, la cual vuelve al compás inicial de 6/4, a modo de reminiscencia.

Figura 12. Escalas y descenso hacia la cadencia (Sonata Fantasía)

The image shows a musical score for a violin and piano piece. The top system consists of a violin staff and a piano grand staff. The violin part features a chromatic scale followed by descending arpeggios. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes various performance markings such as 'rall.', 'ff', 'Harm.', 'string.', and 'f cresc.'. Handwritten annotations in blue ink are present, including 'un peu ad libitum' and 'très lentement'. The bottom system shows the continuation of the piano part with a 'Dolente' marking and further handwritten notes.

Después de la cadencia, violín y piano tocan una coda que recuerda al tema de la exposición y finalizar con una serie de acordes en *forte*.

Figura 13. Coda (Sonata Fantasía)

Piezas colombianas para violín y cello Op. 78 (1978) de Blas Emilio Atehortúa

Blas Emilio Atehortúa (22 de octubre de 1943 - 5 de enero de 2020) es considerado el compositor colombiano más prolífico de su generación y sin duda el más importante a nivel internacional, durante su carrera recibió numerosas distinciones de organismos internacionales y de entes gubernamentales de varios países. Atehortúa es considerado el "padre" de la música académica actual en el país.

Su obra, inmensa y vanguardista, —más de 300 composiciones, concebidas en una gran variedad de géneros y formas para toda clase de instrumentos y ensambles— conjuga libremente elementos de la tradición musical europea y una visión muy personal de lo latinoamericano y lo colombiano. La música de Atehortúa está más allá del concepto de música colombiana, pues él

logra reunir los elementos de la música contemporánea (el dodecafonismo, el serialismo o el expresionismo), sin dejar de imprimirle a ella su formación, su inspiración post-romántica y, en el momento adecuado, el tinte nacionalista.

Al ser también un intérprete de la viola, una buena parte de su obra fue dedicada a las cuerdas en formatos muy diversos. En la categoría de cámara se pueden encontrar sus 6 cuartetos de cuerda, Variaciones sobre un bunde del Pacífico colombiano para violín, violonchelo y piano, Sonatina a dúo para violín y guitarra, 2 piezas-estudios para violín y piano, entre otros.

Las 6 piezas colombianas para violín y cello op. 78 hacen parte del repertorio nacionalista de Blas Emilio Atehortúa. Cada una de las piezas contiene distintos elementos de ritmos autóctonos colombianos como el bambuco, la cumbia o el currulao (sin llegar a considerarse como tal) mezclados con sonoridades y estructuras ajenas a la tradición popular característica de estos géneros, constituyéndose en obras originales. Se organizan en forma de *suite*, para ser ejecutadas en el siguiente orden:

- Bambuco
- Pasillo-canción
- Cumbia
- Currulao
- Sureña
- Llanera

Solo se abarcarán en el presente proyecto: bambuco, pasillo-canción y currulao.

6.1. Bambuco

El bambuco es uno de los ritmos más representativos de la región Andina colombiana; la palabra bambuco se usa para definir tanto el baile típico como a la parte musical. El bambuco tiene un origen multiétnico, pues “es la resultante de una mezcla de elementos procedentes de las tres razas constitutivas de nuestra sangre: la india, la blanca y la negra, en un momento en el que el mestizaje se encontraba en su apogeo colonial” (Marulanda, 1984, p. 169).

Es posible detectar en el bambuco ambigüedades rítmicas entre los compases de 6/8 y 3/4. Esta polirritmia se origina en la mezcla de las herencias europeas con las tradiciones indígenas y africanas, donde el uso de la síncopa es su característica más evidente. En estos primeros encuentros culturales el bambuco se hacía con un cantante, un tiple (sustituto de la guitarra, herencia europea) y tambor (herencia indígena/africana). Los considerados cantadores típicos o trovadores en la época ejecutaban en sus cantos variaciones rítmicas en compases de 6/8, 3/4 e incluso de 5/8 sin llegar a perder la esencia de la tonada, por lo que el tema acerca de la escritura del compás del bambuco se ha mantenido siempre en discusión. Atehortúa, para fines prácticos, establece en la pieza un compás de amalgama (6/8-3/4).

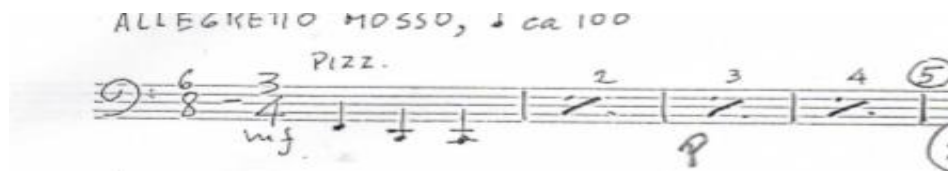
La pieza tiene estructura binaria, con repetición en la parte A (hasta el compás 38) y con la B totalmente conclusiva y sin repeticiones con una pequeña coda (compás 39 al 63). Comienza con una pequeña introducción de 4 compases en los que el violín toca un motivo rítmico en 6/8, imitando el rasgueo del tiple:

Figura 14. Motivo rítmico del violín (Bambuco)



El cello, por su parte, lleva otro motivo rítmico en 3/4, haciendo imitación del ritmo de la percusión del bambuco por medio del *pizzicato*:

Figura 15. Motivo rítmico del cello (Bambuco)



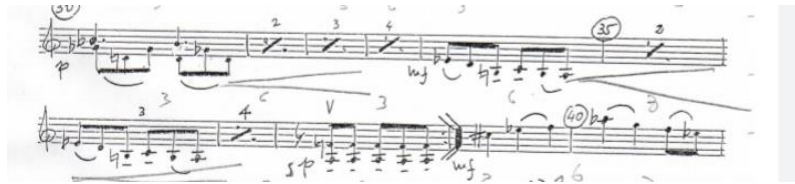
A partir del compás 5, mientras el violín adopta el rol de acompañamiento, el violonchelo toca un motivo rítmico-melódico que es una amalgama de los compases de 6/8 y 3/4. El violín recibirá posteriormente este motivo en el compás 13, mientras el cello ejecuta el acompañamiento. Esta situación de intercambio de roles se hace presente a lo largo de la sección A, hasta el compás 33.

Figura 16. Motivo rítmico-melódico del violín (Bambuco)



Del compás 34 al 38 la textura se vuelve homofónica, con un obstinado en *crescendo* que sirve tanto para la repetición como conducción hacia la idea de la parte B.

Figura 17. Secuencia homofónica hacia la repetición-cambio de sección (Bambuco)



La parte B inicia con un contrapunto que va hasta el compás 47 donde se retoma de nuevo la textura homofónica para conducir hacia la coda en el compás 53. La coda se basa en un obstinado de 6 corcheas en crescendo, donde es menester desplazar los acentos para resaltar la amalgama del 6/8-3/4 en grupos de 2 compases, es decir, uno con los acentos del 6/8 (cada 3 corcheas) y el siguiente con los acentos de 3/4 (cada 2 corcheas) hasta llegar al *fortissimo* para finalizar la pieza.

Figura 18. Coda (Bambuco)



Las melodías presentan constantemente ambigüedades tonales-modales, características presentes en la música de Bela Bartok (quien también trabajó en la música folklórica de su país), gran influencia en la obra de Atehortúa. El trabajo sobre la afinación debe ser preciso y reiterativo, prestando atención a los momentos dinámicos entre ambos instrumentos hasta lograr los contrastes escritos en la partitura.

Para marcar las síncopas de forma correcta, se hacen necesarias articulaciones cortas o de salto como *spiccato* o *staccato*, incluso en los motivos cantábiles mas contrastantes. De la misma

manera, los acentos naturales del compás y los escritos en la partitura deben seguirse a cabalidad, esto con el fin de dar a la pieza el carácter de danza implícito en la rítmica asincopada.

6.2. Pasillo-canción

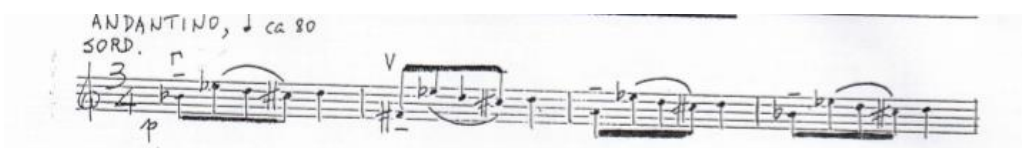
El pasillo es un género musical de la región andina colombiana, el cual “desciende de los valeses populares conocidos en el siglo XVIII, en particular de la capuchinada o resbalón” (Marulanda, 1984, p. 173). Estos eran melodías que imitaban a los valeses españoles, escritas en compás de 3/4.

Se puede encontrar al pasillo en dos variantes: en tempo lento, donde es usual la presencia de uno o dos cantantes, y en tempo rápido, que es solo instrumental. La pieza de Atehortúa puede considerarse entonces como un pasillo en tempo lento.

La pieza se divide en 3 secciones: una sección A donde el violín tiene toda la carga melódica con el cello haciendo contra-melodía, una sección B con relevos de la melodía entre ambos instrumentos y una pequeña coda de 4 compases para finalizar. Las secciones A y B se repiten 2 veces cada una.

El motivo inicial del violín se basa en una melodía cromática reiterativa:

Figura 19. Melodía inicial del violín (Pasillo-Canción)



Es necesario, tal como indica la partitura, resaltar la nota inicial de cada compás marcada con un *tenuto*, procurando respetar la dinámica *piano* sin desarrollar crescendos para dar lugar a las corcheas del chelo que se encuentran en el 3er tiempo:

Figura 20. Contramelodía del cello (Pasillo-Canción)



Para este pasaje es recomendable un paso rápido pero superficial del arco, preferiblemente *sul tasto*, con el fin de asegurar calidad y proyección del sonido sin correr el peligro de ganar dinámica. La melodía seguirá desarrollándose hasta alcanzar un punto climático y terminar en una cesura o respiración. Es de suma importancia tomarse el tiempo para finalizar las frases y evitar que suenen apresuradas o sin conducción. De igual manera, evitar atacar las frases siguientes con brusquedad; esto con el fin de mantener el carácter contemplativo y apacible de la pieza en general.

Figura 21. Desarrollo de la melodía inicial del violín (Pasillo-Canción)

La parte B inicia en la doble barra con un motivo rítmico compartido por ambos instrumentos, armando acordes con mucha disonancia que generan tensión mientras la dinámica aumenta progresivamente. Al ser resuelta la progresión con la última negra del violín en nota Sol, es indispensable de nuevo tomarse el tiempo de terminar la frase con una pequeña cesura para dar paso al nuevo material melódico en el compás 25. A partir de este compás, la melodía pasará por ambos instrumentos a modo de pregunta-respuesta hasta llegar al punto climático (nota Re del violín) en el compás de la barra de repetición.

Figura 22. Melodía del violín en la 2da sección (Pasillo-Canción)



Para lograr el carácter expresivo de este pasaje, se recomienda buen paso del arco, articulaciones en *detache* suavizando al máximo los cambios de arcada y un vibrato rápido y constante.

Los últimos 4 compases finalizan con una melodía que pasa del violonchelo al violín hasta llegar al último clímax y concluir con un acorde disonante en dinámica *pianissimo*.

6.3. Currulao

El currulao tiene sus orígenes en el continente africano y al igual que el bambuco, el nombre se usa tanto para la música como para la danza. El currulao se ejecuta en compás de 6/8, aunque los tambores pueden ir en figuraciones ternarias. Dado que presenta las mismas ambigüedades rítmicas que el bambuco (además de una evidente influencia histórica debido a sus raíces africanas), al currulao se le suele denominar “bambuco viejo”. Blas Emilio Atehortúa repite para esta pieza el compás de 6/8-3/4.

La obra es bastante corta en comparación a las demás; su ejecución no alcanza a superar el minuto de duración. Se inicia con un material melódico del violín en 6/8, mientras el violonchelo ejecuta la ya mencionada amalgama de 6/8-3/4 por medio de *pizzicato*, a manera de percusión. El violín debe hacer especial énfasis en las síncopas y articular con golpes cortos. En las 2 secciones siguientes (compases 5 y 9) se recomienda el uso de *spiccato* exagerando los ataques para lograr una articulación corta y proyectada

Figura 23. Melodía inicial, tema contrastante y soldadura(Currulao)

Después de una pequeña soldadura el violín repite el tema melódico en el compás 13 pero ahora con notas pedales y tocando con el arco cercano al puente (*sul ponticello*). Al encontrarse la nota pedal en cuerdas al aire, no es necesario tocarla en toda su duración; con esto se permite mejor escucha de la melodía que, por el efecto del *sul ponticello* no puede proyectarse tan fácilmente:

Figura 24. Melodía inicial con efecto *sul ponticello* (Currulao)

Se repite una vez mas el juego rítmico del compás 5 y el violín pasa a tener unos compases con acordes en *pizzicato*, imitando la percusión del currulao. Dadas las dificultades de proyección sonora de esta técnica, el ataque debe hacerse rápido y de forma diagonal y no perpendicular al puente, con vibrato en cada acorde:

Figura 25. Acompañamiento del violín en pizzicato (Currulao)



Las corcheas de la última parte deben ejecutarse en *spiccato*. Prestar especial atención a los reguladores y cambios repentinos en la dinámica.



Figura 26. Coda (Currulao)

Despasillo por favor para violín y guitarra (2005) de Luis Carlos Saboya

Luis Carlos Saboya(1980) es un compositor y tiplesta colombiano. Inició su formación a los 8 años en la Escuela Superior de Música. En 1998 ingresó a la Universidad Nacional de Colombia, donde adelantó estudios de composición con Gustavo Parra. Es integrante del trío instrumental «Palos y Cuerdas» con el cual ha desarrollado una amplia trayectoria a nivel nacional e internacional, representando a Colombia en países como Venezuela (2003), Inglaterra (2005) y Chile (2002-2007).

Sus composiciones, basadas en ritmos del interior colombiano, están escritas para diversas conformaciones instrumentales tales como: trío típico (bandola, tiple y guitarra), cuarteto típico (dos bandolas, tiple y guitarra), cuarteto de cuerdas (dos violines, viola y violonchelo), quinteto de maderas (flauta, oboe, clarinete, fagot, corno), vibráfono y piano, y cuarteto de guitarras, entre

otros. En su repertorio destaca la versatilidad, con influencias de la música clásica, música andina colombiana y el jazz.

Despasillo por favor es un pasillo en forma ternaria que introduce elementos armónicos y melódicos del jazz. Se constituye en 2 partes contrastantes: una parte A Andante en compás de 3/4 y tonalidad de Sol mayor y una parte B Allegro en compás de 6/8 y tonalidad de Lab mayor. Comienza con un motivo anacrúsico en el violín y la guitarra acompañando con ritmo de pasillo:

Figura 27. Melodía y acompañamiento (Despasillo por favor)

The musical score for 'Despasillo por favor' is presented in two staves: Violin and Guitar. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The violin part begins with an anacrusis (two eighth notes) followed by a melodic line. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and a steady eighth-note pattern. The chords indicated above the violin staff are G Major 7, C Major 7, B7, A7, B7, C Major 7, and B7.

El violín tiene un rol totalmente melódico. El carácter de la primera sección exige una sonoridad dulce con un vibrato lento y amplio, usando solo articulaciones de unión (*detache* y *legato*). Para apoyar la consecución de un timbre más cálido, se recomienda el uso de posiciones altas.

Figura 28. Adornos y apoyaturas (*Despasillo por favor*)

The image displays a musical score for Violin (VLN) and Guitar (GTE) in a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the Violin part with a melodic line and the Guitar part with a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the Violin staff: A7, B7(b9), E7 5, G7 5, F#7(9) (acc4), and B7(b9). The second system continues the piece with chords: E7, A9, E7, A9, A7, and D7. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for both instruments.

Las notas de gracia o apoyaturas y algunos *gruppetto* que se encuentran a lo largo de la pieza son característicos del lenguaje del jazz, el cual usa aproximaciones cromáticas en ciertas notas para darles un “color” distinto. También son comunes las “notas blues”, las cuales son pasos cromáticos en grados específicos de la tonalidad. Estas notas representan disonancias en la armonía, por tanto y al igual que las notas de gracia, deberían resaltarse.

La parte B de la pieza se presenta en un compás de 6/8 con un motivo sincopado en el violín, pero el acompañamiento rítmico de la guitarra sigue mostrando su misma estructura en 3/4.

Figura 29. Sección B y cambio de métrica (Despasillo Por favor)

Las síncopas en el motivo del violín deben resaltarse por medio de pequeños acentos y ligeras separaciones entre las notas. La articulación predominante sigue siendo *detache*, pero la unión de los sonidos es menos estricta. La pieza vuelve a la parte A hasta pasar a la coda en el compás 30, que consiste en 3 compases donde el violín queda con una nota larga y la guitarra en arpeggios.

Figura 30. Coda (Despasillo por favor)

Pequeño cuarteto, para cuarteto de cuerdas (1896) de Andrés Delgado Pardo

Andrés Delgado Pardo (14 de marzo de 1870 –8 de abril de 1940) fue un compositor, pianista y pedagogo venezolano. Desde muy temprana edad muestra aptitudes para la música, por lo que su padre dejaría su educación musical en manos de los maestros Luis Velásquez y Carlos Serrano, este último profesor del Conservatorio de Música de la Ciudad de México. Luego de una serie de conciertos en los Estados Unidos por teatros de gran importancia, en donde se incluye el Metropolitan Opera House de New York, se le otorgó una beca para realizar estudios de dirección y composición en 1896 en el Conservatorio de Milán (actualmente Conservatorio Giuseppe Verdi).

De su etapa en Milán compone sus 2 óperas *I due rivali* y Simón Bolívar, mostrando su preferencia por el género lírico. Se registra también en su producción una sinfonía, un concierto para flauta, un cuarteto de cuerdas y gran variedad de obras para piano de concierto. Allí permanece hasta 1904 para luego regresar a Caracas y establecerse como profesor de música.

Usando temas y melodías de su maestro Filippo Sangiorgi, Delgado Pardo compone el Pequeño Cuarteto en su primer año en Milán. La obra, fruto de su ejercicio académico, maneja un estilo y estructuras convencionalmente clásicas, con el primer y cuarto movimiento escritos en forma sonata, el segundo en forma *lied* y el tercero en *scherzo* (Martínez, 1999).

8.1. Primer movimiento

Escrito en tonalidad de Re mayor y en forma sonata, este movimiento se desarrolla alrededor de un tema principal que es reiterativo en las secciones contrastantes y unos motivos menores que apoyan la construcción del discurso. Este tema es presentado por el primer violín mientras el segundo violín y la viola mantienen una textura homofónica y el cello acompaña con *pizzicato*.

Figura 31. Tema inicial (1er mov. Pequeño Cuarteto)

Al igual que en los cuartetos clásicos, la melodía siempre es ejecutada por el primer violín, salvo algunas excepciones donde el desarrollo temático se va repartiendo en las distintas voces como en el compás 14, donde el segundo violín y la viola llevan el tema.

Figura 32. Replica del tema en distintas voces (1er mov. Pequeño Cuarteto)

El tema inicial vuelve a tocarse pero con las alteraciones de su relativo menor directo (Re menor) haciendo las veces de puente para el cambio de tonalidad hacia la nueva sección en el compás 40. El tema se presenta ahora en Fa mayor, precedido de 2 compases en Si disminuido (compás 45) que resuelve de nuevo a Fa mayor. El ritmo sincopado de esta parte es tomado del acompañamiento del violín segundo y la viola durante los primeros compases, el cual es una constante en la obra.

Figura 33. Repetición del tema en Fa mayor (1er mov. Pequeño Cuarteto)

Luego de tocar una vez más el tema en modo menor, comienza una modulación hacia La mayor, donde a partir del compás 56 el primer violín toca un motivo brillante y veloz en *spiccato* que desemboca en una secuencia cromática que luego recibe el violín segundo. A su vez, la viola toca la voz anteriormente tocada por el segundo violín y el violonchelo recibe la voz de la viola. Esta secuencia conduce hacia la re exposición de la obra.

Figura 34. Motivo del violín y secuencia cromática (1er mov. Pequeño Cuarteto)

La re exposición agrupa al tema principal, el motivo disminuido del compás 45 (esta vez en el acorde de Sol#) y el motivo del compás 56, presentándolos de manera secuencial en la tonalidad de Re mayor, para finalizar con una coda desde el compás 78 en *accelerando*.

Figura 35. Re exposición y coda en la voz del primer violín (1er mov. Pequeño Cuarteto)

8.2. Segundo movimiento

Escrito en forma *lied*, este movimiento posee un carácter tranquilo y *cantabile*, lo cual exige el uso de grandes cantidades del arco y un vibrato lento y amplio en el desarrollo de las melodías.

Lo más destacable de la pieza radica en su textura de acompañamiento y en el “solo”, una melodía de 5 compases que pasará por todas las voces (exceptuando el violín segundo).

Figura 36. Solo en la voz del cello (2do mov. Pequeño Cuarteto)



Durante la ejecución de este solo (expuesto por primera vez en el violonchelo en el compás 3), los demás instrumentos realizan notas largas o acompañan la melodía en la conducción armónica de la dominante hacia la tónica, relación que se presenta usualmente sobre el 3er tiempo hacia el siguiente compás. Algunas contra melodías aparecen ocasionalmente.

Figura 37. Ejecución del solo en la voz de la viola (2do mov. Pequeño Cuarteto)



Inmediatamente después del violonchelo, la viola recibe el solo. Después de los compases de solo, comienza un juego de armonías y variaciones melódicas del tema principal, estas últimas repartidas entre el primer violín y el cello a partir del compás 13. Esta “conversación” del violín y

el cello seguirá hasta el compás 26, punto en el que el movimiento de las voces comienza a asemejarse al de un coral; la noción de la melodía suele perderse y el trabajo general se centra en el balance de los acordes y las resoluciones.

Figura 38. Sección “coral” del compás 26 (2do mov. Pequeño Cuarteto)

La pieza hace un recorrido por varias tonalidades antes de llegar a La mayor donde aparece el solo nuevamente, esta vez en la voz del primer violín.

Figura 39. Ejecución del solo en la voz del violín (2do mov. Pequeño Cuarteto)

Al igual que en el compás 13, comienza el juego melódico entre primer violín y el violonchelo para 2 compases después acompañar con escalas una motivo ascendente de la viola.

Figura 40. Sección final del segundo movimiento (2do mov. Pequeño Cuarteto)

Este motivo, retomado por el cello en el compás 51 hace las veces de coda de la pieza, cuyo final se toca en *pianissimo* y es finalizado por la nota del violonchelo en *pizzicato*.

8.3. Tercer movimiento

Este *scherzo* es el único movimiento en una tonalidad distinta a los demás (Sol menor). El tema inicial consiste en una sucesión de corcheas descendentes en *spiccato*; dicho tema es repartido entre las voces del violín primero y el violonchelo mientras el segundo violín y la viola acompañan con notas largas o en voces junto a la melodía. Estos roles se mantendrán iguales a lo largo de la exposición.

Figura 41. Tema A (3er mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a page of musical notation for a string quartet. It includes four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegretto'. The music consists of rhythmic patterns with accents and staccato markings. Handwritten annotations 'VV' and 'V' are present above the notes, indicating bowing techniques. The first measure of each staff starts with a dynamic marking 'p'.

El motivo acentúa la primera corchea de cada grupo de 3 y las corcheas restantes con *staccato*. Se recomienda atacar los acentos siempre con arco abajo y las corcheas restantes arco arriba para asegurar la articulación. Este motivo es una constante que posteriormente se presenta con una ligera variación en el compás 27, de nuevo en el violín y el cello.

Figura 42. Contraste del tema en la exposición (3er mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a page of musical notation for a string quartet, starting at measure 25. It includes four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegretto'. The music features a rhythmic motif with accents and staccato markings. Handwritten annotations 'VV' and 'V' are present above the notes, indicating bowing techniques. The first measure of each staff starts with a dynamic marking 'p'.

Una pequeña secuencia de acordes en *spiccato* antecede a estos motivos a partir del compás 18; el efecto de los mismos depende en gran medida de poder unificar los conceptos de articulación de cada instrumento, sumando también los reguladores que reafirman el efecto de las resoluciones.

Figura 45. Tema B (3er mov. Pequeño Cuarteto)

Este tema es acompañado por una contra melodía de la viola que posteriormente pasará al primer violín mientras el segundo toca el tema. En esta sección el segundo violín tiene más participación e interactúa activamente con los demás instrumentos. El tema se repite esta vez modulando a Sol menor con una pequeña transición donde hay una secuencia de pregunta-respuesta entre el primer violín y los demás instrumentos, la cual conduce de nuevo al tema pero en un registro inferior (indicado como “solo” en la voz del violonchelo).

Figura 46. Secuencia en rallentando hacia el tema B en el cello (3er mov. Pequeño Cuarteto)

El primer violín retoma el tema inicial del movimiento con un desarrollo diferente, ya que el juego de voces es desarrollado junto la viola con una modulación temporal a Fa menor. Después se retomará la idea de secuencia de acordes en *spiccato* del compás 18 para conducir a la coda; esta coda retoma toda la idea del tema inicial en *accelerando*.

Figura 47. Re exposición del tema A (3er mov. Pequeño Cuarteto)

Handwritten musical score for the re-exposition of Theme A, measures 91-95. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). It features ascending scales in beamed eighth notes, with accents and dynamic markings like 'f' and 'accet.'

Luego del motivo se presentan escalas ascendentes en corcheas; cada corchea está marcada con acento, por lo que es recomendable el uso de *martelé* en función de contraste a los compases finales con *pizzicato* en *pianissimo*.

Figura 48. Coda (3er mov. Pequeño Cuarteto)

Handwritten musical score for the Coda, measures 112-115. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). It features ascending scales in beamed eighth notes, with dynamic markings like 'cresc.', 'p', and 'pizz.'

8.4. Cuarto movimiento

Escrito en compás partido, su carácter de *allegro agitato* lo hace el más brillante y rápido de todos los movimientos. Por tanto, predominan las articulaciones activas que usan cantidades de arco pequeñas o intermedias (*staccato*, *martelé*, *spiccato*).

Su introducción de 8 compases comienza con una pequeña escala de la viola que luego replica el cello acompañada del *pizzicato* de los violines en la segunda blanca de cada compás; esta textura se repite en los violines con la viola y el cello en *pizzicato*.

Figura 49. Introducción y tema (4to mov. Pequeño Cuarteto)

A partir del compás 9, y al igual que en los demás movimientos, los motivos principales y la mayoría de interacciones melódicas se reparten entre el primer violín y el cello. En este caso, son 2 voces que siempre se encuentran en movimientos melódicos contrarios; la voz que desciende

encuentra una redonda con trino que resuelve con 3 negras ascendentes, mientras la voz ascendente realiza un arpeggio y resuelve con 3 negras descendentes.

Por otro lado, el segundo violín y la viola no abandonan el rol de acompañamiento durante todo el movimiento. Dicho rol suele presentarse como voces sincopadas que se relacionan entre sí o voces supeditadas a la melodía principal.

Figura 50. Motivo sincopado en el acompañamiento (4to mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a musical score for measures 31 and 32. The top staff is for Violin I (Vi. 1), the second for Violin II (Vi. 2), the third for Viola (Vla.), and the bottom for Violoncello (Vc.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 31 starts with a box containing the number 31. The Violin I part features a syncopated melody with eighth and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Solamente desde el compás 25 al 32, el violín primero se encuentra acompañando en dobles cuerdas en intervalos de octava, mientras los demás instrumentos hacen contrapunto con variaciones del primer motivo

Figura 51. Rol de acompañamiento del primer violín (4to mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a musical score for measures 25 through 32. The top staff is for Violin I (Vi. 1), the second for Violin II (Vi. 2), the third for Viola (Vla.), and the bottom for Violoncello (Vc.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 25 starts with a box containing the number 25. The Violin I part plays a sustained melody in double stops, while the other instruments play a counterpoint with variations of the first motif.

La melodía principal se mantiene en el primer violín a partir del compás 39, mientras las demás voces elaboran las armonías por medio de contrapunto.

Figura 52. Melodía sobre un acompañamiento en contrapunto (4to mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the fourth movement of 'Pequeño Cuarteto'. It consists of four staves: Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score is in 2/4 time and features a melodic line in the first violin, with the other instruments providing a counterpoint accompaniment. The music is marked with a box containing the number 43.

En el compás 61 el cello lleva un motivo melódico independiente de las demás voces y da continuidad entre compases; si bien el violín primero lleva la melodía soprano, hace parte del complemento armónico que resuelve las tensiones

Figura 53. Motivo en la voz del cello (4to mov. Pequeño Cuarteto)

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the fourth movement of 'Pequeño Cuarteto'. It consists of four staves: Violin 1 (Vi. 1), Violin 2 (Vi. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score is in 2/4 time and features a melodic motif in the cello, with the other instruments providing a counterpoint accompaniment. The music is marked with a box containing the number 61.

Luego de varios compases de conducciones armónicas, el compás 77 re expone el tema principal con una variante de velocidad (*piu mosso*) e intercambiando las melodías entre el violín y el cello.

Figura 54. Re exposición (4to mov. Pequeño Cuarteto)



El tema se mantiene igual salvo pequeñas variaciones en las melodías y material acompañante nuevo como en el compás 103.

Figura 55. Variaciones en los motivos de la re exposición (4to mov. Pequeño Cuarteto)



Luego de una pequeña pausa, inicia la coda con una indicación de *presto* en el compás 112, donde todos los instrumentos llevan una textura homofónica (exceptuando algunos compases de la viola), para después finalizar con una nota larga con acento y en *crescendo*. Para lograr este efecto, se sugiere ejecutar la redonda en 2 arcos, el acento con arco hacia abajo para ejecutar el *crescendo* con arco hacia arriba.

Figura 56. Coda (4to mov. Pequeño Cuarteto)

Libertango, para cuarteto de cuerdas de Astor Piazzolla (Arr. R. Sokruta)

Ástor Pantaleón Piazzolla (11 de marzo de 1921 – 4 de julio de 1992) fue un bandoneonista y compositor argentino considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX y el compositor más importante de tango en el mundo. Tomó clases con Alberto Ginastera y ganó el Concurso Fabien Sevitzyk, con el cual pudo financiarse un viaje a Europa para estudiar armonía, música clásica y contemporánea con la compositora y directora de orquesta francesa Nadia Boulanger. Fue duramente criticado por los tangueros debido a sus innovaciones sobre la forma del tango; las rítmicas y las armonías complejas sumadas a una exploración del timbre con orquestaciones diversas desplazaron la figura del cantante y del bailarín haciendo del tango un género diferente y mucho más complejo.

La obra de Piazzolla mezcla elementos del tango tradicional, la música clásica y el jazz, creando un estilo híbrido. Compuso más de 300 tangos, de los cuales sobresalieron en popularidad Invierno Porteño, Adiós Nonino, La muerte del Ángel, La milonga del Ángel, Oblivion, entre otros.

También destacan composiciones como su concierto “Aconcagua” para bandoneón y su Concierto para bandoneón, guitarra y orquesta.

Libertango es un tema instrumental publicado en 1974 en un disco homónimo. Este nombre (combinación de las palabras libertad y tango) expresaba la voluntad de Piazzolla de dar cabida a su propuesta de renovación del tango clamando por la libertad creativa, la cual era criticada por sus contemporáneos. Este tema, originalmente orquestado para bandoneón, batería, guitarra eléctrica y orquesta de cuerdas gozó de gran popularidad en su lanzamiento en Europa, lo que implicó posteriormente la aceptación de su música en Argentina.

La introducción presenta un motivo rítmico-melódico con una de las principales características del tango de Piazzolla: la agrupación de las 8 corcheas del compás de 4/4 en grupos de 3+3+2, desplazando el acento del primer grupo hacia la segunda corchea. Esta sincopa, característica de su música, se presenta en todos los instrumentos imitando el bandoneón de la grabación original (a excepción del chelo, que se mantiene marcando el primer tiempo).

Figura 57. Motivo de la introducción en la voz del primer violín (Libertango)



Figura 58. Melodía en la voz del segundo violín (Libertango)

Después de la exposición de la melodía, esta se replica en un registro más agudo (una octava) en el primer violín mientras el segundo rellena las armonías. El motivo rítmico-melódico inicial ahora es ejecutado por la viola, y el violonchelo vuelve a su acompañamiento en arco. Esta sección implica crecer en dinámica considerablemente para generar contraste con el nuevo material melódico.

Figura 59. Sección de puente (Libertango)

Los dos violines hacen un contrapunto hasta la nota aguda del primer violín; esto es precedido por una variación del motivo de la introducción en el primer violín y la viola. Esta mezcla de temas hace las veces de puente, ya sea para repetir al inicio de la pieza o ir después de la doble barra.

La siguiente sección es una recapitulación de la introducción con un nuevo elemento tímbrico: la técnica denominada “chicharra” que en el tango consiste en presionar con el arco las cuerdas detrás del puente hasta conseguir un sonido tosco, parecido al de una chicharra. Su notación en la partitura es similar al de la percusión.

Figura 60. Escritura de la chicharra en la voz del primer violín (Libertango)



Mientras se mantiene la rítmica de la chicharra, el segundo violín comienza a tocar una melodía ágil en *spiccato*, de un aire similar al de una improvisación proveniente del jazz.

Figura 61. Solo del segundo violín y coda del compás 86 (Libertango)



La coda de la pieza llega con un trino del primer violín precedido de notas ascendentes de los demás instrumentos y finalizar con un *glissando* general, otra técnica muy usada en el tango de Piazzolla.

Conclusiones

El estudio del rol del violín en la música de cámara a lo largo de la historia propone un acercamiento a los diversos estilos y formas de hacer música desde la perspectiva del compositor y del instrumentista, permitiendo una mayor profundización en la labor interpretativa.

Es posible resolver dificultades de una pieza musical desde el análisis, incluso antes de su primera ejecución. Este debe poder sustentar una estrategia de estudio y de apoyo en el montaje de la obra en cuestión y proporcionar diferentes ideas de interpretación.

La música latinoamericana como complemento o alternativa en la formación académica permite al músico la exploración de otros conceptos tímbricos y técnicos, además de una visión más globalizada de la concepción musical artística a la par que funciona como herramienta de difusión de la misma.

Bibliografía

- Adler, S. (Ed.). (2006) *El estudio de la orquestación*, Barcelona, España: Idea Books
- Salas Merino, V. (Ed.). (2005) *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*, Madrid, España: Vision Net
- Orlandini, L. (2012). *La interpretación musical*. Revista musical chilena, 66(218), 77-81. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Ulrich, H. (Ed.). (1966). *Chamber Music*: Columbia University Press
- Silvela, Z. (Ed.). (2003) *Historia del violín*, Madrid, España: Entrelineas Editores
- Miranda, R., y Tello, A. (Ed.). (2011) *La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Vol. 4: La música en Latinoamérica*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores
- Marulanda, O. (Ed.). (1984) *El folclor de Colombia: Práctica de la identidad cultural*, Bogotá, Colombia: Artestudio
- Stetsenko, V. K. (Ed.). (1982) *Metodología de la enseñanza de la ejecución del violín*: Ucrania Musical Kiev.

Sadie, S.y Tyrrell, J. (Eds.). (2001)*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres:
Oxford University Press

Anónimo. (s.f.).*Blas Emilio Atehortúa Amaya, Enciclopedia Banco de la República*. Recuperado
de:https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Blas_Emilio_Atehort%C3%BAa_Amaya

Martinez, M.(Enero, 1999). *Andrés Delgado Pardo (1870-1940)*. Revista Musical de Venezuela:
Especializada en la investigación y estudios musicales, (39), p. 81-136.